

*Віра Агеева*

## **МОРАЛЬНИЙ РЕЛЯТИВІЗМ І «ЧЕСНІСТЬ ІЗ СОБОЮ»**

З-поміж українських модерністів В. Винниченко, очевидно, був найрадикальнішим і найодвертішим у запереченні патріархальних канонів і цінностей. Його проза й драматургія вражала насамперед небаченою епатажністю, гострою іронією, саркастичною демонстрацією найнепривабливіших явищ, що ховаються за зовнішньою благопристойністю поважних соціальних інституцій, викриттям фальшивої моралі й рабської залежності особистості від нав'язаних загалом поведінкових стереотипів та етичних норм. Письменник не обійшов увагою і феміністичних тенденцій та впливів (до того ж у цьому випадку емансипація жінки пов'язувалася з основоположними соціалістичними ідеологемами, з боротьбою проти будь-якої експлуатації й нерівності), хоча Винниченкова інтерпретація цих мотивів досить відмінна від позиції таких послідовних феміністок, як Леся Українка чи О. Кобилянська. У Винниченка жінка, сказати б, вітальніша, ближча до життєносних первнів, а відтак незрідка й «чесніша з собою», тобто не боїться керуватися підсвідомими потягами й почуттями, зважати на інстинкт, а не на раціоналістичні заборони. Щодо антитрадиціоналізму, то одна з улюблених Винниченкових колізій – це трагічна поразка умоглядної теорії у протистоянні природному «законові». Почуття, інстинкти, підсвідомі бажання й імпульси здебільшого виявляються сильнішими за вольові інтенції, за теоретичні настанови й програми, руйнують усталену мораль, родинні зв'язки й подружні зобов'язання. Про достовірність ситуацій, про психологічну пізнаність характерів автор дбає не надто пильно, усе підпорядковано тому, щоб найвиразніше проілюструвати основну ідеологему, концепцію (і тут виразно помітні впливи експресіоністич-



ної поетики, настанова на демонстрацію межових ситуацій і плакатно-надричних почуттів).

У любовний трикутник, навколо якого зосереджена драматична колізія, втягнуто сильну, рішучу, здатну на самостійний вибір жінку, чоловіка-ідеаліста, часто цілковито заповненого якоюсь ідеєю фікс, і, нарешті, «диявола-спокусника», приятеля чи коханця, який і випробовує незрідка ілюзорне благополуччя патріархальної родини чи глибину почуттів закоханих. Героїнь «Брехні», «Чорної Пантери й Білого Ведмеда», «Гріха», «Пригводжених», «Закону» можна вважати інваріантами цього центрального для Винниченкової творчості типу незалежної жінки, що здатна не лише обирати власну долю, але й змушувати з собою рахуватися, впливати на вибір інших. Так само в усіх названих п'єсах бачимо тип чоловіка-ідеаліста, фанатично зайнятого кар'єрою, наукою, мистецтвом тощо. Іноді такий чоловічина не від світу цього наближається до типу комедійного персонажа. У неминучий трикутник автор втягує й цинічного спокусника, сповненого рішучості досягти бажаного будь-якою ціною.

Особливо гостра колізія виникає при перевірці вольової концепції, самозабутньої ідеї фікс персонажа через протиставлення з материнським інстинктом, з відповідальністю за життя дитини. Винниченко неодноразово пробував звертатися до цієї теми: у драмах «Memento», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», в романі «Записки Кирпатого Мефістофеля». Цей мотив загалом популярний у літературі рубежу віків. В українському письменстві тут згадується «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського. Митець, який втрачає єдину дитину, з жахом помічає, що його пам'ять з невтомністю слухняного секретаря нотує пережите як матеріал для майбутніх творів. Він не може примирити почуття батька й письменника, у боротьбі двох «я» одне з них виступає суворим моральним суддею щодо іншого, але врешті гармонія й краса навколишнього світу, покликання творчості примиряє героя з неминучим, змушує сприйняти навіть і цю смерть як один з проявів закону життя.

В. Винниченко ж висвітлює подібну ситуацію з погляду матері і вводить мотив безпосередньої вини егоїстичного батька-митця за смерть дитини. Маляр Каневич – тип самозабутнього, відстороненого від злочиства жерця творчості. Її покликання владно приглушує всі інші почуття, і поза професією – це безпорадна й інфантильна людина. Руйнуючи романтичний міф, Винниченко протиставляє ідеал безоглядного служіння красі – і один з найсильніших природних інстинктів, інстинкт продовження



роду, материнські й батьківські почуття. Досконалість мистецького полотна досягається ціною дитячих страждань. Експансивна й вольова «Чорна Пантера» Рита з самого початку знає: «Ми ще поміряємось. Я дитини не оддам за полотно. О, ні! Хоч би воно йому там було найгеніальніше». «Страждання на полотні», «чудова блідість» і хвороблива рисочка на личку немовляти стають важливішими, ніж реальні страждання. Рита довго не може ні зректись свого палкого кохання до чоловіка, ні пожертвувати материнською любов'ю. Але молох творчості невблаганний, вимагає руйнації традиційних уявлень про добро й зло, обов'язок і гріх. «Та ти ж подумай, – переконує Рита, – на полотні ж ми, я, твоя жінка, і син твій. І ти радієш, що ми мучимось, бо ти можеш схопити “те, що треба”». Але її голос не може пересилити чоловікову пристрасть. (Тут у Винниченка можна побачити певні інтертекстуальні перегуки і з Достоевським, і, звичайно ж, з Ібсеном.) Усі жертви, зокрема й смерть маленького сина та дружини, принесені несхитним у своїй вольовій цілеспрямованості головним героєм драми «Бранд», приводять його наприкінці життєвого шляху до відкриття Бога як Бога *милосердного*, а отже, й до визнання неправомірності, неправедності фанатичних жертв в ім'я абстрактного закону, заради служіння ідеї. Корній Каневич розкаювання не відчуває. Він відкидає все, що постає на шляху до мистецького самоствердження. Врешті проклинає й традиційну сім'ю, яка вимагає служити їй: «Я переріс таку сім'ю. Це минулося... Минулося. Все для сім'ї: і честь для сім'ї, і власність, і талант, і держава... Та що таке? Хай сім'я служить уже чомусь більшому за неї!» А відтак відкидаються традиційні поняття жіночої честі й подружньої вірності, подружнього обов'язку як абсолютної цноти: «Безчестя нема ніякого... Ніякого... Безчестя тоді, коли сім'я вище цього. Тоді жінщина не сміє порушати її наказів, бо сім'я руйнується. От. А коли сім'я средство, тоді безчестя нема. [...] Я продавав для вас свій мозок, свої нерви, тіло й душу, а ти продай тільки тіло. От і вже». Отже, патріархальні чесноти заперечені якнайрадикальніше. Але Рита, на відміну від чоловіка, ще не може враз зректись колишніх цінностей. Дитина тяжко хвора, і щоб здобути гроші на лікування, треба продати незакінчену картину. Коли Корній відмовляється, вона не хоче прийняти гроші від Корнієвих приятелів-художників і поїхати з сином, залишивши чоловіка в обіймах небезпечної суперниці. Вина за смерть дитини у батьків таким чином спільна. Корній продовжує малювати, зробивши моделлю навіть дружину з мертвим сином на руках. Але Рита тепер вже не бачить смислу життя. Її помста – знищи-



ти себе, чоловіка і, звичайно ж, ненависну картину – страктована як остаточне торжество всепереможного материнського інстинкту.

Парадоксальне зниження кількох основоположних символів та установок української літератури ХІХ століття бачимо у п'есі «Брехня». Правда, самопожертва, подружня вірність, незрадливе кохання у різних ситуаціях набувають різної ціннісної ваги й етичного забарвлення. Поняття, трактовані попередниками-реалістами здебільшого як однозначно позитивні або негативні, як безвідносні, *об'єктивно* визначені, раз і назавжди розміщені у певній послідовності вздовж шкали між добром і злом, тепер набувають суб'єктивного забарвлення, втрачають колишню однозначність. Наталя Павлівна, героїня «Брехні», одружившись з «гордості, з абстрактної любові до людськості», тої самої, яка часом спонукає писати «громадські вірші», на власному досвіді переконалася, що уславлена в «громадських віршах» самопожертва, служіння родинному вогнищу й високим чоловічим ідеалам та інтересам обертається духовною зашореністю, лицемірством і сірими буднями. Безвольний і слабкодухий чоловік охоче користується підтримкою дружини. У моделі жертви / служіння, утвердженій соціально ангажованим мистецтвом, бралися до уваги переважно інтереси суспільства. Винниченка більше цікавить *ціна* самопожертви. «Це дурниця – саможертва без радості. Треба десь брать, щоб давать», – переконується, взявши на себе тягар безлічі обов'язків, Наталя Павлівна. Але вона не здатна зробити вибір між двома однаково сильними почуттями: жалістю до чоловіка, який просто не зможе жити без її опіки й підтримки (бо ж цей шлюб – не вільний союз двох, а насамперед офіра самозреченої дружини!), – і невтоленою спрагою кохання.

Пошук правди не раз і не два ставав вдячним літературним сюжетом. Але ще навчений бідою Чіпка у класичному романі Панаса Мирного розпачливо узагальнював: «...скрізь неправда, скрізь...» Модерний персонаж часто визнає суб'єктивність, неабсолютність і цього нібито нерозмінного поняття, і вже сама демонстрація розмитості межі між правдою й брехнею стає у Винниченка мистецьким сюжетом [1]. Наталя Павлівна у «Брехні» могла б, власне, повторити цитовану фразу Чіпки Варениченка, тільки без його розпачу й гіркоти. Вона бачить розмитість межі між правдою й брехнею. Більше того, не завжди правда сприймається як цінність, як добро, так само й брехня – не завжди зло. Людям, переконує вона свого наївного коханця, «зовсім не треба правди чи брехні, їм треба *щастя*, розумієш,



щастя, спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні [...] А що дає спокій? Правда. Так звикли люди думати. Значить, дай правду? А коли я дам таку брехню моєму котику, що вона дасть спокій йому, то хіба він її не візьме?»

Наталя Павлівна хоче, нічого не руйнуючи, поєднати роль відданої чоловікові й сім'ї, ніжної, турботливої дружини-господині – і роль життєлюбної, сексуально привабливої жінки, коханки, бо «без радості я не можу ні... любити, ні жартувати, ні жити». Але поєднати непоєднуване в структурі патріархальної родини неможливо. Кожен з близьких до неї чоловіків вимагає виключного права на жінку. І Наталя не знаходить іншого виходу, як піти з життя, аби не зруйнувати віру жодного з них. Її правда – це насамперед правда свободи почуттів, а не примусової вірності раз і назавжди зробленому вибору.

Насамперед сім'ї й узвичаєного розподілу гендерних ролей у ній стосується ревізія патріархальних цінностей у Винниченковій прозі. Традиційна родина здебільшого зображується в'язницею для двох, благополучний шлюб прикриває духовну порожнечу, підлеглість, безчестя й навіть взаємну ненависть. Роздуми про причини, що унеможливають щасливе подружжя, не раз знаходимо і в художніх текстах, і в щоденникових записах Володимира Винниченка. «Хіба не в силі людини утворити союз з другою людиною і прожити з нею в злагоді, в обопільній допомозі й співробітництві? Ми з Кохою [йдеться про дружину письменника.– В. А.] рахували сьогодні шлюби, які знаємо. І з них 60 знаємо нещасливих, 4-5 щасливих і 5-6 під сумнівом. Та хіба ми можемо поручатись за тих 4-5, що вони дійсно щасливі? Через що ж це так? Невже справді закон співжиття чоловіка й жінки є боротьба і ворожнеча? Яке природне оправдання є в цьому? В чому лежить причина такого явища? І чи в одній, чи в багатьох?» [2]. Схожими переконаннями ділиться персонаж п'єси «Пригвожджені». Родіон Лобкович, революціонер і ригористичний проповідник «нової моралі», вважає буржуазний шлюб, сім'ю, створену без усвідомленої відповідальності за майбутнє, за дітей, які не повинні «засмічувати» генофонд людства, – злочинними. Сестрі він радить спершу випробувати свого нареченого: «Спи з ним на одній постелі, їж з ним за одним столом. Поживи отак, мовляв, років два вкупі, узнай його до нігтя, а тоді, мовляв, бери шлюб і дітей роди». У Родіона навіть є список відомих йому щасливих і нещасливих шлюбів: «Тільки дві пари й найшов щасливих, а сто двадцять три, що він знає, ті пригвожджені». Він шукає закономірностей: «Чого це ось у цьому списочку усе пекло та пекло? У одних тихе, нудне, прилічне, а у других, як от



у нас, Лобковичів, буйне, галасливе? Чого то так? От з цього списочка більша половина склала шлюб через кохання. Все хороше, розумні, інтелігентні люди, а все ж таки пекло. Є й такі, що, як от ти, через міркування, є через рахунок. Але скрізь те саме. Чого ж то так? Що це, закон такий?» І в «Пригвожджених», і в «Чесності з собою» вину частково складено на батьків (і особливо непривабливою й дворушною у Винниченка часто зображено матір, яка не має жодного духовного зв'язку зі своїми дітьми). Сім'я професора Лобковича – це середовище ворогів, де всі докоряють одне одному за гріхи й злочини. Мати в пароксизмі ненависті запевняє чоловіка: «Ти купив моє тіло, але волю і душу мою не купиш, ні. Ти знав, що я не любила тебе, як купував у мого батька...» Натомість глава родини переконаний у власній безвинності: «Ти казала, що любиш. Сама продавалась, ніхто тебе не продавав. Потім придумала, що жертва. Для оправдання паскудства». У дітей так само подружнє життя обертається фарсом або трагедією. Син звинувачує батька-професора і всю фарисейську мораль, яку він представляє, у байдужості до найважливіших законів життя, до потреб людського тіла й природи: «...ви десятки літ – десятки літ! – вчите нас, щоб ми могли потім мати службу, писати якісь папірці, а для того, щоб улаштувати свою сім'ю, щоб могли вибрати людину, з якою треба прожити все життя, цього ви нас ні одного дня не вчили. [...] Ви, батьки, ви вважаєте себе достойними похвали, коли пускаєте до шлюбу своїх дітей цілковитими неуками, невиннятками. Це зветься у вас "чистотою, незайманістю, свіжістю". Та я, що шукаю у своєї жінки свідомості, щирості, святості в акті розділення дітей, я в вашій "чистоті" тільки зло й злочинство бачу!» (До речі, дуже схожі закиди висловлювали на початку століття діячки й теоретики феміністичного руху, зокрема й Сімона де Бовуар.) Родіон Лобкович у боротьбі зі спадщиною батьків зазнає трагічної поразки. Дізнавшись про загрозу психічної хвороби, він не хоче обтяжувати ймовірними тяжкими наслідками долю коханої і обирає самогубство.

Натомість герої роману «Чесність з собою» виходять у цьому змаганні переможцями. Подружнє життя респектабельної родини Кисельських так само «пекельне». Глава родини пиячить з коханкою і палко проповідує моральну досконалість та чистоту, мати захоплена революційними ідеями й щиро працює задля їх втілення, але не здатна ні зрозуміти своїх дорослих дітей, ні хоча б в чомусь їм допомогти. І дочка, й син мають спадкові хвороби. Сергій Кисельський свою імпотенцію й нездатність до статевих стосунків компенсує, як висловлюється



його дружина, «розпутством інтелекту», зводячи усю повноту існування лише до умоглядних теоретизувань і схем. Палка, чуттєва Дара до якогось часу вважає своїм обов'язком зберігати подружню вірність, хоча до чоловіка, який не може бути сексуальним партнером, почуває лише бридливу жалість: «Я тобі сказала: ні. Цього більше у нас не буде, чуєш? Я жертвувати твоїм здоров'ям не хочу. Не можу, не маю права, соромно і гидко». Чоловіковою реакцією на подібні відмови розділити подружнє ложе завжди була силувана вдячність: «неначе він і боявся, й сподівався, що вона одмовиться», «щось і вдячне, і вивувате, і неспокійно-гнітюче, нерозрішене».

Дара врешті вдається до екстравагантного кроку: зупиняється в готелі й замовляє собі мужчину, пропонуючи йому гроші «як повії», або ж, в іншій редакції, «як лікареві» за необхідну послугу.

Винниченкова героїня знов-таки обороняє потреби тіла, зневаженого й поганьбленого строгими моралістами. Свою історію в готелі вона розповідає чоловікові та його родині як історію загиблої подруги, яка любила свого чоловіка, засудженого на тривале тюремне ув'язнення, і хотіла з випадковим партнером лише заспокоїти сексуальний голод. Усі пристрасно засуджують брудний і неморальний вчинок жінки, що зважилась порушити, на думку старого Кисельського, «закони» життя. (Право ж «порушувати» чи «виправляти» ці закони, зважаючи на потреби тіла, отже, потреби, диктовані самою так шанованою патріархальним суспільством «природою», визнається, як зауважує одна з героїнь «Чесності з собою», лише чоловічою привілеєм.) Дара не вважає цей вчинок аморальним, іронізуючи над поборниками абсолютної духовності й вишньої божественної любові, яка мусить лежати в основі шлюбу: «Але ж вона того... в готелі, не любила, вона навіть не знала його... Тілом тільки знала один момент... Важна ж духовна любов. І любов ця лишилась, припустимо... А може, це тільки в теорії, на ділі ж в цьому самому тілі, яке всі так зневажають, і міститься все? Га? Поки вона душею зраджувала його з товаришем, він знав і не одштовхував... Це, мовляв, терпіти можна, а ледве торкнулись до тіла, тут вже й кінець? Злочинство й зневага». «Це гарно – зійтися через звичайну, несвідому потребу й дурити себе й других, що зійшлися духовно? Це – морально? А те, що вона не хотіла дурити й чесно хотіла перевірити себе, це – злочин? Це – неморально, що вона хотіла душу свою залишити чоловікові, цю саму душу, в котрій для його буцімто складається все? Яка брехня й, дійсно, гидота! Погана, паршивенька брехня!



Душу йому треба? Тіло й тільки тіло – от вся його душа, моральність, чистота, філософія, все! Не ті, що легко дивляться на фізичні відносини, суть неморальні, але ті неморальні, для котрих в них весь жах, мораль і всі родинні відносини. “Падша, неморальна” – це та, котра фізично віддалася... Погані лицеміри перед самими собою! Власники! Збожеволій, помри, але не смій нарушати право власності чоловіка». Дара зрештою пориває з Сергієм, відкидаючи усі моральні табу, яким довго підкорялася, утверджуючи не святість родини, а силу пристрасті – «скажено, несамовито, на злість всім трупам, всьому гнилому, брехливому, старечому».

Винниченкова «чесність з собою» була важливою спробою підважити певні етичні принципи християнства, патріархальні засади, які, утверджуючи примат духовності, абсолютизуючи аскезу, пропагуючи зневагу до тілесних потреб, водночас запроваджували подвійний стандарт, дискримінували «другу статтю», витворюючи міф про жіночу фригідність, про «святість» жіночої цноти, міф, який насправді лише оберігав чоловіче право власності на жіноче тіло.

Важливо те, що «чесність з собою» уможлиблювала порушення жорстких мовленнєвих табу. (Винниченко був тут найпослідовнішим, але в творчості й Кобилянської, і Кримського, і Лесі Українки бачимо на початку століття схожі інтенції.) В українській домодерній літературі було так багато фігур замовчування, що зображення індивідуального досвіду, психіки, спілкування завжди ставало однобоким, уривчастим і непереконливим, адже кохання, стосунки між статями зводилися лише до романтичної риторики, до «говоріння про...», пильнування за несхитністю одвічних заборон. «Тому порушення героями Винниченка обов’язкових норм та правил, – писала Марія Зубрицька, – це не просто вибух притлумлюваних емоцій, а передусім акт експресивної поведінки, що є альтернативою загальноприйнятим культурним кодам, вартостям: мовним, літературно-художнім, релігійним та соціально-психологічним. Представники “нової моралі” у драмах Винниченка започатковують новий канон мовленнєвої пристойності» [3]. Втім і в модерній літературі початку століття письменники ще часто не вміли або не наважувалися передати найінтимніші епізоди, бажання, почуття. Адже навіть і екстравагантний Винниченко змушений незрідка відбуватися у своїх сюжетах рядами крапок замість опису чи розповіді. Все ж канони було порушено, заборони знято, модерний герой поставав глибшим, різнобічнішим, цікавішим, зрештою, менш дистанційованим від приватного досвіду самого читача.



1. Цікаво, що подібна суперечка щодо відносності понять правди й неправди ведеться між персонажами драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра». Віщун Гелен не бачить тут неперехідної межі:

Що правда? Що неправда? Ту брехню,  
що справдиться, всі правдою зовуть.

Одного разу раб мені збрехав,  
що мій фіал украдено, бо просто  
не хтілося йому шукать фіала,  
а поки лінувався раб, то й справді  
фіал було украдено. Де правда  
була тут, де брехня? Тоненька смужка  
брехню від правди ділить у минулім,  
але в прийдешньому нема вже й смужки.

.....

Адже це зрештою  
всесильна Мойра так врядила,  
щоб був і світ, і море, і керманич,  
і боротьба, й надія, й перемога,  
і правда, і ...неправда.

- Цит. за: *Українка Леся. Оргія: Драматичні поеми.*— К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.— С. 167–168.
2. *Винниченко В. Щоденник: 1911–1920.*— Нью-Йорк; Едмонтон, 1980.— Т. 1.— С. 141.
  3. *Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка.*— Наукові записки НаУКМА.— К., 1998.— Т. 4. Філологія.— С. 70.